

SANT SERNI DAVANT EL CAPITOLI DE TOLOSA DE LLENGUADOC BENEINT EL BRAU, OBJECTE DEL SEU MARTIRI. NOU MURAL ROMÀNIC A SORPE

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

RESUM

L'autora estudia un nou mural romànic descobert suara, el de l'escena que dóna nom a l'article, que afegeix una nova imatge al catàleg de la iconografia romànica del sant màrtir de Tolosa de Lengüadoc i evangelitzador de la Gàl·lia. L'identifica amb un moment de la història del martiri del sant immediatament anterior a aquest. I, alhora, n'estudia les implicacions: què significa tenir aquesta escena en aquest lloc i el que se'n pot deduir: que a l'absis (enderrocat d'antic) hi hauria pogut figurar el martiri pròpiament dit, és a dir, l'escena en què el sant, lligat pels peus al toro, és arrossegat escales avall del capítol de Tolosa. I també l'adscriu estilísticament a un dels pintors que treballaren en la decoració de l'església.

Paraules clau: pintura mural romànica, iconografia de sant Serni, sant Serni al capítol de Tolosa, sant Serni i el toro, martiri de sant Serni.

ABSTRACT

The author studies a new Romanesque mural, just discovered, whose subject is that of the title of this paper. This constitutes a new image in the catalogue of Romanesque iconography of the martyr of Toulouse and apostle to the Gauls. The author identifies the subject and explores the implications of the find: what this scene means in that place and what can be deduced from it: in the now-destroyed apse there may have been depicted the martyrdom of Saturninus with his legs bound to the bull and the beast dragging the saint down the steps of the Toulouse Capitole. The article attempts to make a stylistic ascription of the mural to one of the painters who worked on the church's decoration.

Keywords: Romanesque mural painting, iconography of Saint Saturninus, Saint Saturninus in the Toulouse Capitole, Saint Saturninus and the bull, martyrdom of Saint Saturninus.

La decoració mural romànica de l'església de Sant Pere de Sorpe (vall d'Àneu, Pallars Sobirà), tant per estil com per iconografia, és molt notable i coneguda de fa temps, si més no la part que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya.¹ Conté escenes historiades força ben conservades, principalment del Nou Testament, i imatges al·legòriques de gran interès, com la de la Verge entre dos arbres que simbolitzen l'Església i la Sinagoga.² Tanmateix, encara hi ha aspectes a aprofundir, a posar en relleu o a acabar de dilucidar.³ Per tal d'entendre el procés que ha permès que periòdicament hagin anat apareixent nous frescos, ens convé remuntar-nos als orígens de la història, és a dir, als primers arrencaments.

A la primeria del segle XX, la pintura mural romànica de Catalunya acabava de ser descoberta i, tant a Europa com a Amèrica, despertà l'interès de grans marxants i col·leccionistes, que a final de segle havien començat a disputar-se frontals d'altar i baldaquins. Ara li tocava el torn a la pintura mural, que s'estudià i es divulgà sobretot a partir dels fascicles *Les pintures murals catalanes* (1907-1921), publicats per l'Institut d'Estudis Catalans, d'iniciativa de Josep Pijoan. Aquest mateix autor, el 1911, s'hi referia a *The Burlington Magazine* com a una «re-discovered school of Romanesque frescoes».⁴ Es disparà la cobejança d'aquest art mural. El 1921 es vengueren, a l'hotel Savoy de Nova York, les pintures de l'absis de Santa Maria de Mur,⁵ l'arrencament de les quals, el 1919, havia destapat el problema. La resposta de la Junta de Museus de Barcelona per salvar aquest patrimoni pictòric fou contundent: aconseguí anul·lar totes les vendes anteriors i adquirir i fer traslladar al Museu de Barcelona totes les altres pintures (1919-1923), en una operació de salvament que sorprèn per la seva valentia.⁶ Però la dictadura de Primo

1. J. AINAUD, *Art romànic: Guia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1973, p. 130-139; J. AINAUD, «Sant Pere de Sorpe», a *Catalunya romànica*, vol. xv: *El Pallars Sobirà, el Pallars Jussà*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 157-159; C. MANCHO, «La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad», a *Actas del X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el arte español*, Madrid, UNED, Departamento de Historia del Arte, 1994, p. 59-66; C. MANCHO, «Tradicions iconogràfiques i formals en la pintura preromànica», a P. de PALOL i A. PLADEVALL (dir.), *Del romà al romànic: Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV-X*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 423-430; C. MANCHO, «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré», *Revue des Comminges et des Pyrénées Centrales*, vol. cxvii (2000), p. 545-572; M. PAGÈS, *La pintura mural romànica de les valls d'Àneu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, p. 115-142.
2. H. TOUBERT, «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga», *Cahiers Archéologiques: Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, vol. xix (1969), p. 167-189; H. TOUBERT, «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Mala-Synagoga», a *Un art dirigé: Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 65-89.
3. M. PAGÈS i L. ARAD, «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, vol. xiv (2006), p. 21-60; M. PAGÈS, «El pobre Llätzer i el si d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya romànica», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, vol. xv (2007), p. 89-121; M. PAGÈS, «La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la crucifixió de Sorpe i la d'Estaon», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 10 (2009), p. 35-55.
4. J. PIJOAN, «A re-discovered school of Romanesque frescoes», *The Burlington Magazine*, vol. xix, núm. 98 (1911), p. 67-73.
5. A. WUNDERWALD i M. BERENQUER, «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5 (2001), p. 121-129.
6. M. PAGÈS, «Misión en el Pirineo: descubrimiento, arranque y traslado de los murales románicos al MNAC», a *La diáspora del románico hispano: De la protección al expolio*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, p. 213-242.

de Rivera (1923-1930), en provocar l'exili de Josep Puig i Cadafalch, president de la Mancomunitat, i la destitució de Joaquim Folch i Torres de la direcció general dels Museus d'Art (i de la secretaria de la Junta), promogué l'actuació indiscriminada de col·leccionistes i comerciants d'antiguitats, que hi feren l'agost,⁷ ja que la pintura mural romànica de seguida doblava i triplicava el seu preu en el negoci del comerç internacional.

És en aquest context polític i econòmic que es fan els primers arrencaments de pintura mural a Sant Pere de Sorpe, al final dels anys vint. El 1929, set fragments de frescos que en procedien, muntats plans, figuraren a la mostra «El arte en España», celebrada al Palau Nacional, amb ocasió de l'Exposició Internacional de Barcelona.⁸ En temps de la República, el bisbe d'Urgell, Justí Guitart, acceptà la proposta de Folch i Torres, restituint al seu càrrec de director general dels Museus d'Art, de dipositar-hi les pintures (1931), malgrat que un particular pretenia o fingia que eren seves.⁹ El 1964, Josep Guardiola féu noves prospeccions a l'església i nous arrencaments de pintures, part de les quals ingressà al Museu de Barcelona i dos fragments, al Museu Diocesà d'Urgell. Amb aquests nous ingressos, Joan Ainaud, director del Museu d'Art de Catalunya, en una estructura que reproduïx *grosso modo* l'arquitectura original, pogué muntar, el 1973, les pintures de la nau i dels arcs triomfals, que són les més conegudes i estudiades.¹⁰

I, tot i això, a l'església restaren encara vestigis i testimonis pictòrics, com s'intuïa que era possible rere els niells de la volta de llunetes que substituï la romànica quan aquesta s'esfondrà.¹¹

En una intervenció del 2012 sota la direcció de Pere Rovira, del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, efectuada per les restauradores

7. M. PAGES, «Murals fugitius: la pintura romànica catalana i la seva història», a *Art fugitiu: Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, p. 285-315.

8. Els fragments, amb el seu número antic de registre, eren els següents: 15811, la barca de l'Església; 15813, sant Protasi; 15815, sant Gervasi; 15828, l'anunciació; 15830, la Mare de Déu entre l'Església i la Sinagoga; 15854, la crucifixió; 22990, sant Ambrós.

9. E. MARCH I ROIG, *Els museus d'art de Barcelona des de la dictadura de Primo de Rivera fins a la proclamació de l'Estat català: 1923-1934*, vol. II, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 2007, p. 298-300, que cita, a més, diversos documents de l'Arxiu de la Junta de Museus de Barcelona, com ara l'informe de Joaquim Folch i Torres del 23 de juliol de 1935 (Arxiu Nacional de Catalunya, AJMB, expedient *Ofertes* 1931). D'aquesta autora, vegeu també E. MARCH I ROIG, *Els museus d'art i arqueologia de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011. Les pintures seran adquirides finalment el 1946.

10. A la reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserven sis fragments més, amb vestigis pictòrics força malmesos, dels quals es desconeix el lloc que ocupaven a l'església: vestigis de la part inferior d'una figura sobre fons vermell i gris, 180 × 85 cm (MNAC/MAC 200758); vestigis de l'extradós d'una arcada i d'un cap nibat (?), 165 × 30 cm (MNAC/MAC 200760); vestigis d'una quadrícula en dos fragments, 99 × 30 cm (MNAC/MAC 200763); vestigis de la figura d'un sant, 131 × 233 cm (MNAC/MAC 200764); vestigis d'un arc, 184 × 32 cm (MNAC/MAC 200746); vestigis d'un arc, 191 × 22 cm (MNAC/MAC 200747). A més de tres fragments més: segon arrencament de l'extrem del braç dret de la creu de la crucifixió, 72 × 57 cm (MNAC/MAC 200759); segon arrencament de la barca de l'Església, 141 × 144 cm (MNAC/MAC 200761); segon arrencament de sant Ambrós, 157 × 74 cm (MNAC/MAC 200762).

11. M. PAGES, *La pintura mural romànica de les valls d'Àneu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, p. 120-121; M. PAGES, «Sant Pere de Sorpe: els misteris a descobrir encara de les seves pintures romàniques», *Nabius*, núm. 6 (2009), p. 1-2.

Isabel Balaguer, Neus Casal i Caridad de la Peña,¹² a més de restes testimonials i de fragments que completen la decoració pictòrica dels museus de Barcelona i d'Urgell, s'hi descobrí un nou mural romànic de 216 × 193 cm, del qual ningú no tenia coneixement, força sencer i molt interessant per diversos conceptes. En primer lloc, per la qüestió de l'estil, que tractarem després, però, sobretot, per la iconografia, ja que aporta una escena inèdita al catàleg d'imatges de la pintura romànica catalana i al de l'art romànic en general. Es tracta de la que dóna títol a aquest article, sant Serni davant el capitoli de Tolosa de Llenguadoc beneint el brau, objecte del seu martiri, és a dir, un episodi de la vida i llegenda del sant evangelitzador de la Gàl·lia i bisbe i màrtir de Tolosa de Llenguadoc.

El mural, dividit en dos registres, decora la paret meridional immediata a l'absis lateral (enderrocat, com el central, sembla que a final del segle xv). A la part superior de l'escena que ens ocupa hi ha restes pictòriques de la part inferior de l'escena que hi havia, amb la cua llarga, gruixuda i cargolada d'una bèstia i, a sobre, la part inferior d'un escut i d'una figura. Tot plegat permet deduir que el que s'hi representava era la lluita de l'arcàngel sant Miquel amb el drac. L'escena de la part inferior és la que ens ocupa. Dins un espai rectangular delimitat per franges roges, es veu una figura humana i un edifici de gran envergadura, amb un gran animal banyut a dins. Tant l'home com la construcció tenen la mateixa alçada, que és la del registre, i fins i tot l'home és un xic més alt. Però aquesta desproporció evident entre figura i arquitectura és molt freqüent en el romànic, que simplement fa ressaltar allò que interessa. L'home és un sant prevere, que nosaltres identifiquem amb el sant màrtir tolosà. La seva tonsura, a penes perceptible però molt característica, és un semicercle dibuixat a la part superior del front. No porta mitra, però sí que duu bàcul, el bastó del qual subjecta amb la mà esquerra mentre amb la dreta beneeix. En tot aquest sector, on hi hauria també la part superior de la creu, la pintura està força esborrada. Els cabells i la barba, ben negres (les ratlles blanques que els «modulen» ara a penes són perceptibles), ressalten més pel color ocre-groc del nimbe. Té el cap mig alçat endavant, amb el rostre de tres quarts i els ulls ben oberts, per bé que per l'erosió de la pintura costa de veure que mirava també cap a davant. Aquí és on es dreça una gran construcció, tancada o closa per un cos de façana acabat amb dues belles torres circulars, acabades amb coberta cònica, i una mena de cúpula o cupulí ornamentat entremig (és a dir, és un edifici gran i luxós). A dins es veu una amplíssima volta sostinguda a l'esquerra (a la dreta, la pintura s'ha perdut) per un gran capitell floral. Sota aquesta volta hi ha una bèstia enorme, que ocupa tot l'espai interior, amb unes llargues banyes i un musell formidable. Aquesta bèstia, a la qual el prelat adreça la seva benedicció, ha de ser el toro del seu martiri, i l'edifici on s'allotja, grandios i luxós, no pot ser cap altre que el capitoli de Tolosa, que, com el toro, té relació amb la història del seu martiri.

La vida de sant Serni o Sadurní és d'un interès major perquè toca indirectament quasi tots els problemes sobre els orígens de l'Església gal·licana. La *Passio Saturnini* o

12. Isabel Balaguer, Neus Casal i Caridad de la Peña, les restauradores de l'empresa ARTTEC, deixaren constància del treball realitzat en una magnífica memòria, conservada al CRBMC. Vegeu també N. CASAL i P. ROVIRA, «Sant Pere de Sorpe: paradigma d'intervenció mural», *Nabius*, núm. 10 (2012), p. 6-9.

relat anònim del seu martiri, el document literari més preciós per al coneixement de l'antiga Església de la Gàl·lia, hauria estat composta per un clergue tolosà. Més que una vida o unes actes, és una *historia passionis*, en prosa llatina ritmada. La crítica moderna en situa la redacció als primers decennis del segle v (entre el 420 i el 430). La narració es refereix exclusivament al martiri, a les seves raons i a la sepultura de Sadurní.

El sant hauria nascut a la ciutat grega de Patres, vers el 208, i com a bisbe novell hauria vingut a Tolosa de Llenguadoc durant el consolat de Deci i Grat, és a dir, cap al 250, quan un decret imperial compel·lia els cristians a sacrificar els ídols. Tot això pot ésser comprovat per altres fonts. Cesari d'Arles, primer, i Gregori de Tours, després, hi afegiren detalls imaginaris, com ara que era deixeble dels apòstols i que hauria estat enviat a la Gàl·lia amb altres d'aquests deixebles, de la qual cosa sorgí la llegenda de l'apostolicitat de l'Església gal·licana.¹³ En parlen també Sidoni Apol·linar i Venanci Fortunat.

L'autor de la *Passio Saturnini* conta la seva mort. Tot just arribat a Tolosa, es posà a predicar. Davant de la seva fe i del seu coratge, els oracles restaren muts a tota la ciutat. Un dia que al capitolí es preparava un sacrifici als déus pagans i Sadurní hi passà a prop, com d'habitud, i aquests perderen llur poder, la turba, enfollida, volgué obligar-lo a sacrificar un toro als ídols; en negar-s'hi, fou víctima del furor de les masses, que el lligaren al toro i escometeren la bèstia escales avall perquè l'arrossegués, fins al punt que li causà la mort, és a dir, «perdé lo cap», segons la versió catalana de la *Llegenda àuria*.¹⁴ Dues santes donzelles el sebolliren modestament.

Després, a la primeria del segle v, coincidint segurament amb la redacció de la susdita *Passio Saturnini*, Exuperi, bisbe de Tolosa de Llenguadoc, acabà la basílica començada per Silvi, el seu predecessor, on les despulles del sant màrtir, molt venerades, foren traslladades. Més tard, aquesta basílica es convertí en una de les més importants del camí a Sant Jaume de Galícia. A Tolosa, però, hi havia una església dedicada al sant, la de Notre-Dame du Taur, antigament Saint-Sernin du Taur, edificada en el lloc on el màrtir fou arrossegat pel toro.

El seu culte aviat esdevingué molt popular, tant a la Gàl·lia com a tota la Hispània visigoda: és esmentat a tots els calendaris mossàrabs i la seva festa és esmentada a tots els llibres litúrgics, a partir del famós oracional de l'Església de Tarragona. Rebé un nou impuls amb la reforma carolíngia i a partir del moment en què s'establiren les rutes de

13. P.-M. DUVAL, *La Gaule jusqu'au milieu du ve siècle*, París, Picard, 1972, p. 717-718; *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma, s. n., c. 673-682.

14. «Sadorní fo aordonat en bisp e fon tramès en la ciutat de Tholosa. Thotes les ýdoles, quant él intrà en la ciutat, perderen lur poder que no pogren parlar. Per què un dels gentils dix que si no aucien Sent Sadorní no obtenrien res que volguessen dels lurs déus. Per què els preyren Sent Sadorní, e ligueren-lo en un taur, e'l-li feren rossegar: tant que perdé lo cap» (traducció catalana de la *Llegenda àuria*, de Iacopo da Varazze, també del segle XIII, publicada sota el nom de C. S. MANEIKIS KNIAZZEH i E. J. NEUGAARD (ed.), *Vides de sants rosselloneses*, vol. III, Barcelona, Rafael Dalmau, 1977, p. 432). El còdex de Vic, del segle XIV, ho transcriu així: «Sadorní fo ordonat en bisp; e fo tramès en la ciutat de Toloza. E, quant ell entrà per la ciutat, les ídoles perderen llur poder, que no pogueren parlar; per què un dels gentils dix que, si no hocihen sent Sadorní, no obtendrien res que volguessen dels lurs déus. Per què ells preseren sent Sadorní, e liguaren-lo ab hun tor, e lli faceren rossegar tant, que perdé lo cap» (J. de VORAGINE, *Llegenda àuria*, ed. a cura de N. Rebull, Barcelona, Olot, 1976, p. 626).

pelegrinatge.¹⁵ La importància del culte al sant màrtir tolosà a la diòcesi d'Urgell prové tant de la mateixa catedral, on hi havia un cicle de pintura mural del segle XIII que li era dedicat, com de la influència i el prestigi de l'antiga i poderosa abadia de Sant Serni de Tavèrnoles.

L'escena de Sorpe és de gran interès iconogràfic. És justament el moment en què el sant es nega a immolar el toro als déus pagans i, per contra, beneeix la bèstia, que serà l'objecte del seu martiri. O sigui, amb el gest, explicita el refús a sacrificar-lo als idols i, consegüentment, l'acceptació del martiri.

Aquesta iconografia, per bé que molt clara, és del tot insòlita i, per tant, de gran valor. Habitualment, el que es representa és el martiri del sant, lligat pels peus al toro i aquest arrossegant-lo, tal com després veurem. És probable, doncs, que a l'església de Sorpe també hi fos plasmat. El mur que ocupa l'escena del sant al capítol no és continu, ans queda delimitat per sengles contraforts interiors, els dels arcs, triomfal o toral, respectius. Per tant, en no haver-hi a continuació un mur llis, útil per rebre un gran cicle mural, el més versemblant és que el martiri del sant fos representat a l'hemicicle de l'absis meridional (enderrocant), sota la imatge teofànica de la volta. La imatge del sant amb els peus lligats al toro i arrossegat per aquest és, efectivament, la central i més emblemàtica de la seva iconografia. Apareix en arquetes de Llemotges, al claustre de Moissac, al frontal de Sant Sadurní de Rotgers (Museu Episcopal de Vic) i al sarcòfag de l'antiga abadia de Saint-Hilaire, prop de Carcassona, entre els exemples més remarcables.¹⁶ Si bé el frontal català és interessant i enigmàtic per altres motius, el sarcòfag és especialment remarcable, i encara més en el nostre cas, perquè presenta, també, la volta del capítol, però, amb una gran eficàcia visual i plàstica, tombada de gairell, per fer evident que el màrtir en surt arrossegat pel toro a incitació de la plebs, que atia la bèstia.

És ben probable que l'escena hagués estat representada al registre mitjà de l'absis meridional, és a dir, al semicilindre. Hi ha altres exemples en què el martiri del sant venerat es representa en aquest lloc, i n'és un dels més destacats el de San Vincenzo a Galliano, a la Llombardia. A l'absis de Sant Vicenç d'Estamariu hi havia un cicle d'efigies de sants màrtirs (que permet suposar que al centre hi hauria la del titular). Podria ben bé ser, doncs, que al semicilindre de l'absis meridional de Sorpe hi hagués representat el martiri del sant tolosà. El mural amb sant Serni beneint el brau suara retrobat hauria estat l'inici d'aquest cicle sintètic, és a dir, si el que ens hagués pervingut fos l'escena del martiri seria, en si, suficient. Però el que hi ha aparegut fa pressuposar que aquella escena, la més emblemàtica de la vida del sant bisbe, també s'hi hauria representat. Aquesta deducció obre altres perspectives a tot el programa d'imatges de l'església, de gran envergadura exegetica, doctrinal i eclesial.

Una altra qüestió és l'estil del mural amb l'escena de sant Sadurní beneint el toro. A Sorpe es destriuen tres estils diferents:¹⁷ el de la crucifixió i les altres escenes del Nou

15. C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, CSIC, 1966, p. 194-195.

16. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. 5, Barcelona, Serbal, 1998, p. 189-191; *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XI, Roma, s. n., c. 673-682; *Index of Christian Art of Princeton University* (ica.princeton.edu).

17. W. W. S. COOK i J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, Plus-Ultra, 1980, p. 45-47; J. AINAUD, *Art romànic: Guia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1973, p. 138; M. PAGÈS, «Els tres estils

Testament és un estil llombard de gran qualitat; indiscutiblement, és el millor. Un altre és el de les escenes al·legòriques dels arcs triomfals, més expressionista i antinaturalista. I encara es podria parlar d'una altra mà, que apareix als arcs de comunicació de les naus, ben distinta. El mural amb sant Serni al capitol beneint el brau s'adscriu sense cap mena de dubte al segon d'aquests pintors, és a dir, al mateix que pintà la barca de l'Església: la manera de construir els rostres i les mans és idèntica, tot i que la naturalesa de la construcció del capitol, més delicada, i fins la del toro, que devia ser un animal molt vigorós, com es pot deduir del que s'ha conservat, advoquin per la col·laboració amb un altre pintor o bé per una personalitat artística més complexa i diversa, que en algunes coses s'hauria fet ajudar per aprenents. En definitiva, també des del punt de vista de l'estil, el mural ara trobat és una troballa, perquè amplia amb noves dades a estudiar i a aprofundir i contrastar la qüestió de les autories i de la col·laboració entre pintors de formació diferent, i de qualitat diferent, en una mateixa obra.

de les pintures de Sorpe», a M. PAGES, *La pintura mural romànica de les valls d'Àneu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, p. 139-140.



Figura 1. El mural recentment descobert a Sant Pere de Sorpe
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotografia: Carles Aymerich).

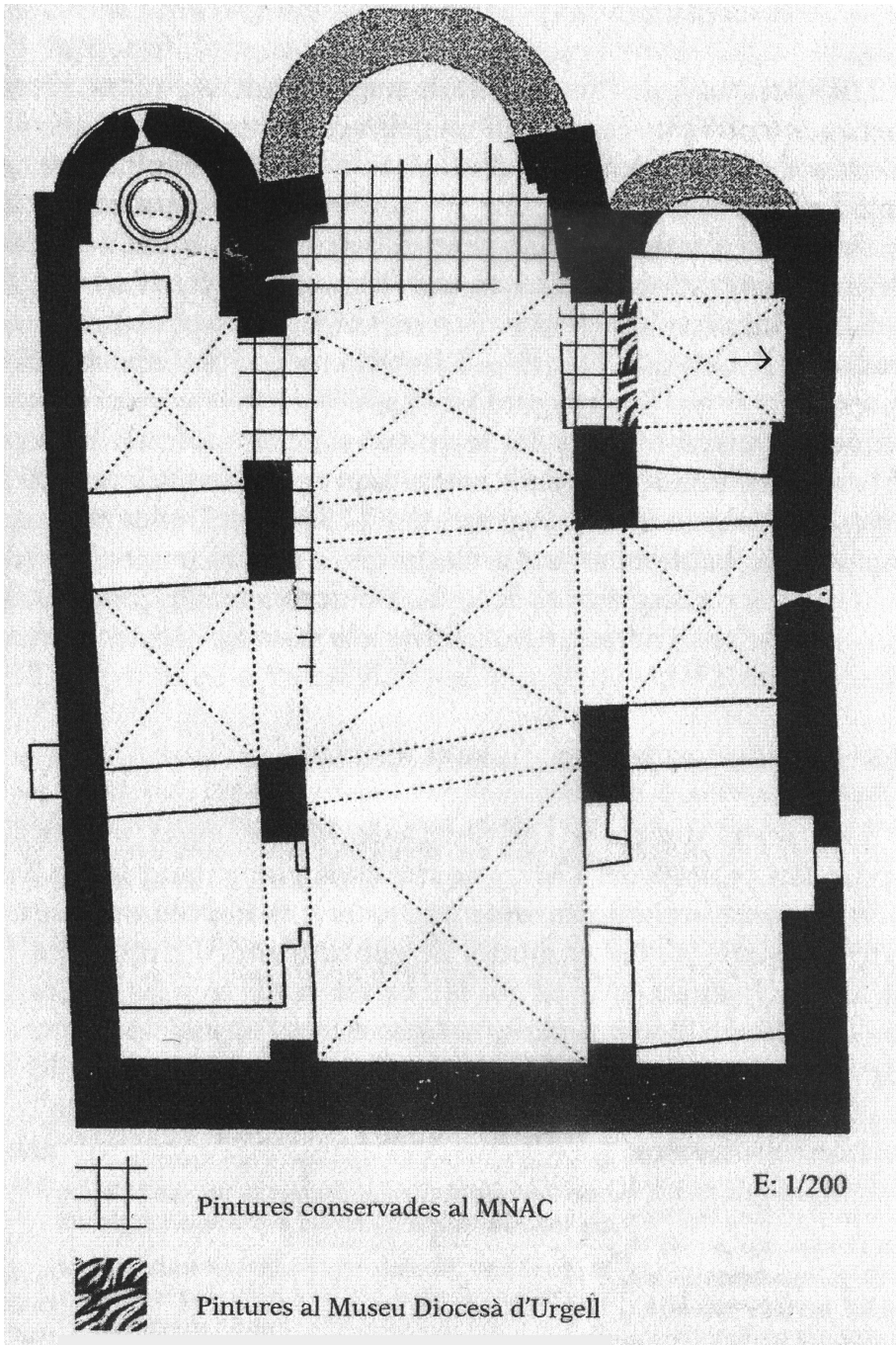


Figura 2. Planta de l'església de Sorpe amb la indicació de la situació de les pintures.



Figura 3. Detall de l'escena de sant Serni davant el capitol de Tolosa de Llenguadoc
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotografia: Carles Aymerich).

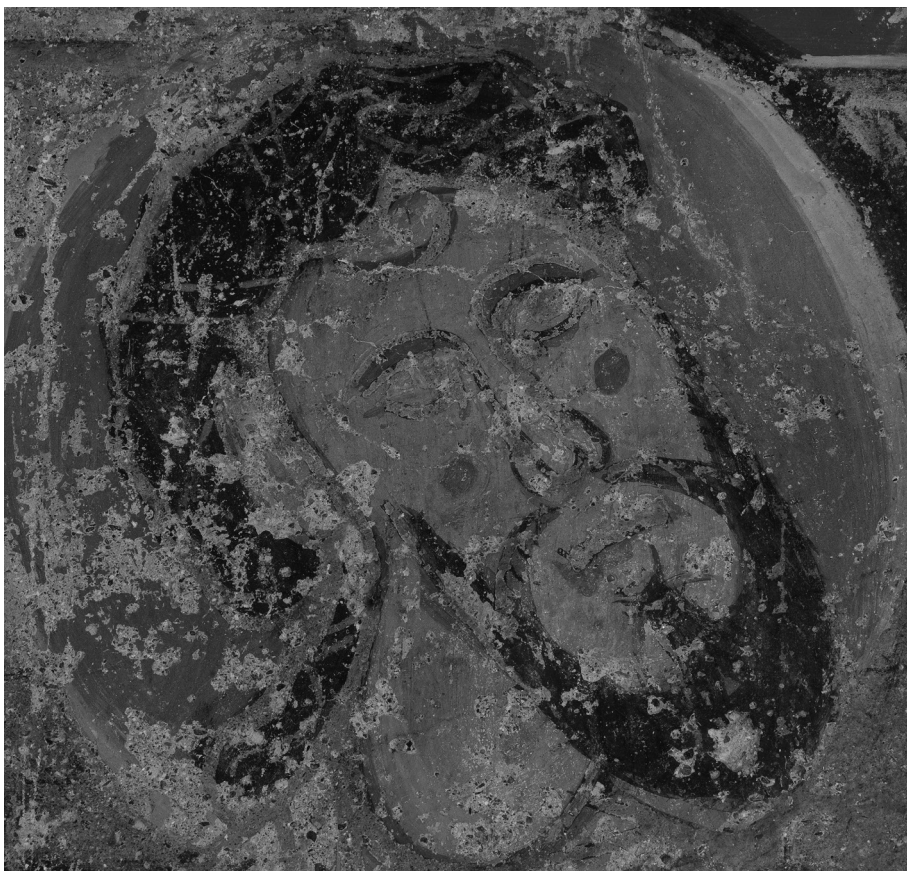


Figura 4. Primer pla del sant màrtir tolosà
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotografia: Carles Aymerich).

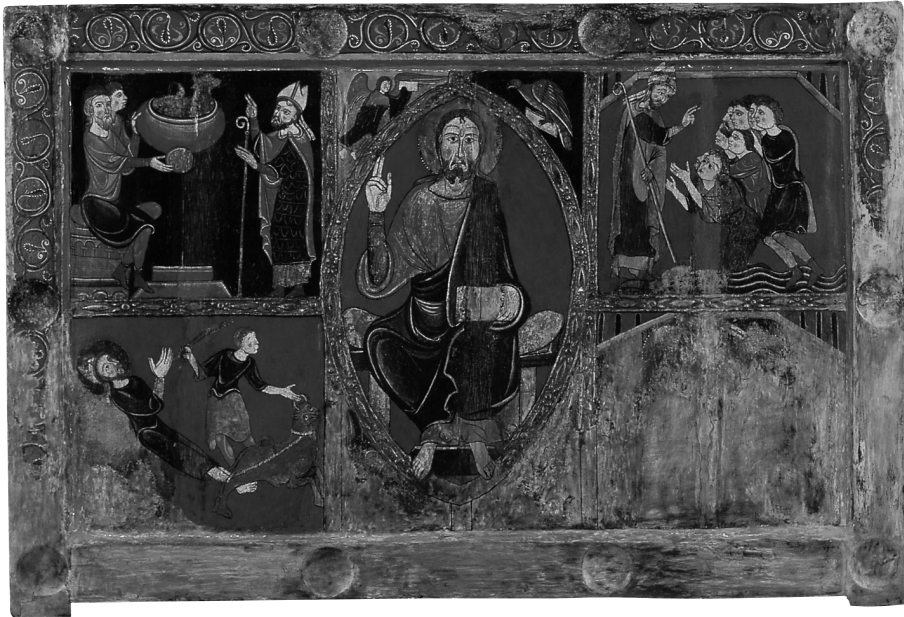


Figura 5. Frontal de Sant Sadurn de Rotgers (© Museu Episcopal de Vic).



Figura 6. Sarcòfag de Saint-Hilaire (© www.romanicocatalan.com).



Figura 7. L'escena de la crucifixió de Sorpe
(© Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà).

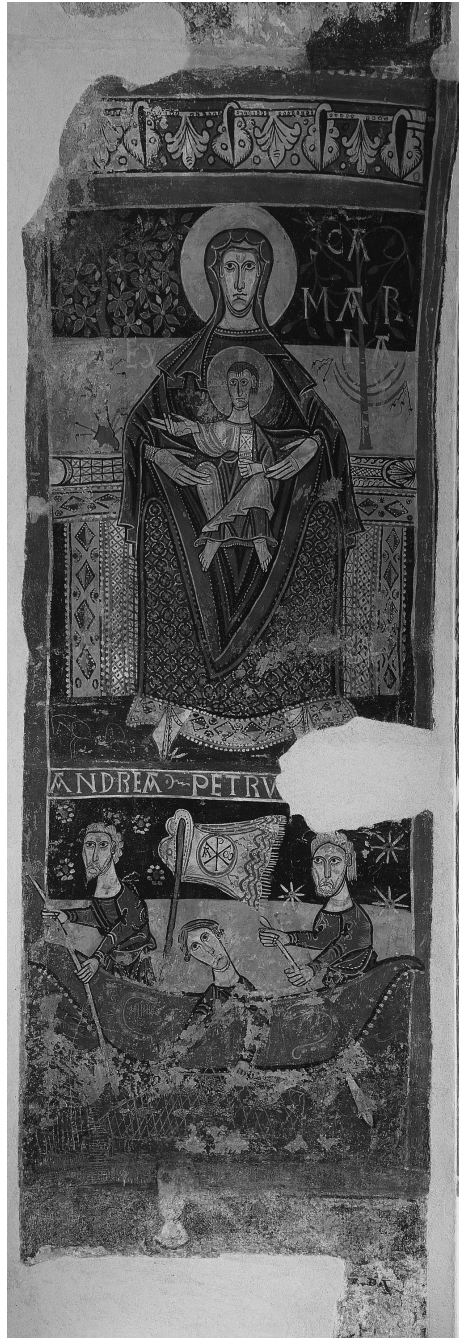


Figura 8. Maria entre l'Església i la Sinagoga i la barca de l'Església (© Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà).



Figura 9. El signe de Gèminis, dels arcs de separació de les naus de Sorpe
(© Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagrístà).